

## CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LA ESTÍLISTICA DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

### *Determinación del propósito*

Cada día aumenta el interés hacia Gustavo Adolfo Bécquer, considerado hoy como el poeta máximo del siglo XIX o, al menos, el que está más vivo y conserva valor más actual para nosotros en unión de la gran poetisa gallega Rosalía de Castro. Los trabajos sobre Gustavo Adolfo se han multiplicado en los últimos tiempos. A investigadores y críticos como Dámaso Alonso, Rafael de Balbín, Gamallo Fierros, Paul P. Rogers, Edmund L. King se les deben trabajos importantes, bien por el hallazgo de nuevas noticias biográficas y textos desconocidos, bien por las precisiones y estudios de las relaciones literarias entre el gran poeta sevillano y sus contemporáneos. Nosotros mismos hemos dado a la estampa, por primera vez en nuestro tiempo, el teatro de Bécquer, que, aunque escrito en colaboración y publicado con seudónimos, si no alcanza la altura literaria de sus *Leyendas* y sus *Rimas*, no carece de interés, como cuanto atañe a tan alto poeta. José Pedro Díaz <sup>1</sup> escribió el primer libro importante de conjunto sobre Bécquer de carácter científico y, posteriormente, Heliodoro Carpintero <sup>2</sup> ha levantado la punta del velo que ocultaba, en parte, la tragedia íntima del autor de las *Cartas desde mi celda*. Sería injusto omitir los nombres de Franz Schneider, W. S. Hendrix y Jesús Domínguez Bordona <sup>3</sup>; sus trabajos

---

<sup>1</sup> JOSÉ PEDRO DÍAZ, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*. Segunda edición, Madrid, Gredos, 1958.

<sup>2</sup> HELIODORO CARPINTERO, *Bécquer de par en par*, Madrid, Insula, 1957.

<sup>3</sup> F. SCHNEIDER, *Gustavo Adolfo Bécquer as Poeta and his Knowledge of Heine's Lieder*. *Modern Philology*, 1922, XIX, pp. 242-256; W. S. HEINDRIX, *Las rimas de Bécquer y la influencia de Byron*. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1931, XCVIII, pp. 850-854; F. SCHNEIDER, *Tablas cronológicas de las obras de Gustavo Adolfo Bécquer*, *RFE*, 1929, XVI, pp. 389-399; J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *El autógrafo de las Rimas de Bécquer*, *RFE*, 1928, X, pp. 173-179.

no son ya tan recientes como los anteriormente citados, pero con ellos se inicia el estudio verdaderamente científico del inmortal escritor.

Nuestro propósito es el de contribuir al conocimiento del estilo de Gustavo Adolfo Bécquer estudiando algunas de sus características y, sobre todo, realizar un intento de penetrar en el momento mismo de la creación literaria teniendo presentes dos elementos importantes: la existencia de autógrafos que no nos presentan la obra becqueriana en su estado definitivo, sino en plena elaboración y las relaciones entre determinadas rimas y algunos pasajes de sus obras en prosa.

El presente estudio va dividido en tres partes. La primera de ellas, a su vez, se divide en tres apartados. El primero se consagra a un breve cotejo del estilo de Bécquer en sus obras en prosa y en sus rimas, estudio que podría ser fácilmente ampliado y convertirse en una monografía independiente. El segundo va dedicado a los epítetos en las obras en verso y prosa de Gustavo Adolfo; es, asimismo, muy breve, por existir sobre el tema otros trabajos. El tercero está encaminado a examinar la existencia de correlación y paralelismo en las famosas rimas. Todos ellos tienen por finalidad demostrar que el Bécquer en verso procede más por eliminación que por acumulación de elementos artísticos y que la estructura de sus rimas, al menos de algunas de ellas, fue sabiamente estudiada por el autor y no consecuencia de arrebatos espontáneos e irreflexivos.

En la segunda parte de nuestro estudio se realiza un análisis minucioso de dos manuscritos autógrafos que representan estados intermedios en la elaboración de las rimas LXXIII y LXXVI. Juzgamos interesante observar los tanteos y vacilaciones que aparecen en estos borradores que representan dos composiciones en plena elaboración. Observar qué ideas surgían en la mente del poeta, cuáles eran admitidas y cuáles rechazadas y cómo, entre rectificaciones y tanteos, se llega a la forma definitiva y cuajada que será inmortal.

La tercera parte, mucho más extensa que las anteriores, pone frente a frente varios pasajes de las obras en prosa de Bécquer y otras tantas de sus rimas entre las cuales hay evidente relación. El parentesco puede estar en las ideas, en el vocabulario y en las imágenes. No es nuevo el hallazgo de estas concordancias becquerianas, pero sí lo es el intento de ahondar más en el estudio de las mismas. El problema fundamental es el de la prioridad entre ellas y ésta no siempre es fácil de precisar, pues no se conoce, a veces, la fecha de redacción o, en su caso, de publicación de los diversos textos. Hemos intentado disponerlos por orden cronológico tanto como nos ha sido posible, teniendo en cuenta los datos conocidos. El problema es fundamental para determinar si una intui-

R



## Libro de los gorriones

*Colección de proyectos, argumentos, ideas y planes  
de cosas diferentes que se concluirán o no según  
sople el viento.*

de

Gustavo Adolfo Claudio A. Dequeker.

1868.

Madrid 17 J<sup>no</sup>.



1 -	Como se amaron al viento de una nevada	12
2 -	Lo me ha acordado a las profundas nieblas	8
3 -	En la caba del arco rainbow	16
4 -	Los suspiros son aire y van al aire	4
5 -	Las ondas tienen suya armonía	26
6 -	Fatigadas del baile	16
7 -	Voy contra mi destino al consueño	14
8 -	¿Quieres que de sus nechas delicias	8
9 -	Entre el silencio estropeado de las orgías	12
10 -	Como en un libro abierto	8
11 -	Lo sé con viento gigante y estropeado	12
12 -	Lo que al salenja que con lospa mano	8
13 -	Del salón en el ángulo oscuro	12
14 -	Alguna vez la encuentro por el mundo	8
15 -	Hasta que voladoras	20
16 -	¿Cuándo me lo contaron más el fin	12
17 -	Lo sé cual el objeto	26
18 -	¿Qué hermano es ser el día	16
19 -	¿Como vierd sea rosa que has periclitada	4
20 -	Hoy como ayer; mañana como hoy	24
21 -	¿Qué es poesía? ¿Dices mientras clavas	4
22 -	¿Por una mirada un mundo	4
23 -	¿Será verdad que cuando toca el sueño	20
24 -	Las ropas desordenadas	20
25 -	¿Cuándo miro el azul horizonte	28
26 -	En esas el hermano y yo la alta	12
27 -	¿Besa el alma que gime blandamente	8
28 -	¿Qué que tu me moviste: escondido	24
29 -	En pupila es azul y cuando viene	12
30 -	¿Nuestra pasión fue un trájico sinete	8
31 -	¿Cuándo en la noche te conocieron	36
32 -	¿Qué amaron de huesos y pellejos	16

35 —	Desi estas lenguas de fuego	20
36 —	Dejar la luz a como todo y con la oscuridad	12
38 —	¡Ohos fragmentos que se rompen lentamente	16
36 —	Concedo volvemente las fincas de los	8
37 —	Saber si alguna vez las habia, cosas	4
38 —	Volucramente las cosas, volucramente	24
39 —	No digais que agotado en la vida	36
40 —	Tomadas a los ojos mis lagrimas	8
41 —	Mi vida es un canto	5
42 —	Incumbiendo, extraneo	70
43 —	Si al menos las cosas campanillas	18
44 —	Dice que cosas corren y vida	4
45 —	Al ser mis cosas de cosas	24
46 —	Los invisibles atomos del aire	8
47 —	Llega la noche y no encuentro una vida	8
48 —	Fingiendo verdades —	7
49 —	Al brulhar con volucramente sucesivos	6
50 —	Hay la tierra y los cielos, me tornaron	4
51 —	Lo soy ardiente, yo soy inerte	18
52 —	Cuando sobre el pecho me inclinas	8
53 —	Sobre la falda leida	26
54 —	Si de nosotros agravia con un libro	8
55 —	Para mayor me has convencido al alma	8
56 —	Primero es con alto termino y ungo	8
57 —	Como la vida que la mujer crea	8
58 —	Cuando entre las sombras oscura	24
59 —	¡Cuanto eres, al pie de las mugeraz	36
60 —	Cuando flabente, de leve brama	22
61 —	No si lo que ha sonado	12
62 —	Epiteto sin nombre	76
63 —	Depinto tiemblo al mirarte	40
64 —	Como guarda el asero su tierra	8
65 —	Cuando callada y sin sus movimientos	20

<i>Nº de las obras</i>		<i>Nº de versos</i>
66	La mano entre mis manos	58
67	De donde vengo? el mar, novillas y vapores	16
68	Como enjambres de abejas irradas	8
69	La elección de palabras y sus obstáculos	8
70	De lo que de veras que me resta	8
71	Cerraron mis ojos	104
72	Fe vi un punto y flotando ante mis ojos	16
73	Parabas arrolladora en sus nevados	8
74	Las la. impavida. nave	44
75	A que me lo deis? Lo sé: es equidistante	8
76	No dormías; vagabas en ese limbo	24
77	Me ha herido reventando en las sombras	8
78	No me admira tu olvido. tanques de un día	4
79	Por que son raras tus ojos	57

ción poética ha sido después incorporada a una obra en prosa o extraída de ella *a posteriori*. Si Bécquer entresacó de sus obras prosísticas frases sueltas para reelaborarlas y darles forma poemática, hemos de admirar su talento poético, pero quedará en entredicho la espontaneidad de la composición.

Damos en nota la referencia bibliográfica de los libros citados en su primera mención. En las menciones siguientes nos limitamos a poner el nombre del autor seguido de un número entre paréntesis que se refiere a la página en que aparece el pasaje que se comenta.

Las rimas van indicadas por el número con que figuran en la primera edición, de 1871, publicada, como es sabido, por los amigos de Bécquer después de la muerte del poeta. Hemos decidido hacerlo así por ser, aunque imperfecta, la numeración más conocida y la que figura en la mayor parte de las numerosas ediciones de las *Rimas*, aunque hubiéramos preferido la numeración seguida en el manuscrito autógrafo, llamado comúnmente *Libro de los gorriones*, salido, al fin y al cabo, de la pluma del propio poeta o, mejor aún, la de la edición de las *Rimas* debida a Rafael de Balbín y Antonio Roldán<sup>1</sup>.

El orden en que las poesías de Bécquer aparecen en la edición publicada por sus amigos y el seguido en el *Libro de los gorriones* tienen mucho de arbitrario y convencional. Ya, desde hace muchos años, los críticos se dieron cuenta de que las *Rimas* del gran poeta sevillano constituyen un verdadero poema con unidad interior fácilmente perceptible si se cambia el orden de las composiciones. Esto hacen Rafael de Balbín y Antonio Roldán en su interesante edición, cuya numeración no citamos por la enorme difusión que ha logrado la numeración tradicional y el deseo de dar de este modo facilidades a los posibles lectores de este trabajo.

## I

### I. a) *Prosa y verso.*

Es característica en las rimas de Bécquer la brevedad de los poemas —que fueron llamados maliciosamente «suspirillos germánicos»— y la economía de los elementos. Resulta maravilloso y habla muy alto de la genialidad poética de Gustavo Adolfo que, con escaso número de versos, estrofas breves y poca complicación sintáctica, logre transmitir

<sup>1</sup> GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, *Rimas y prosas*. Edición y prólogo de RAFAEL

a sus lectores sus emociones de manera tan magistral. Pero el Bécquer prosista —gran artista también— es muy otro. Mucho más rico su estilo, utiliza frecuente y magistralmente el párrafo largo, usual en su tiempo.

El hecho de que en prosa se emplee el párrafo largo y la sintaxis compuesta y en verso, el párrafo corto y las oraciones simples, no es excepcional y puede comprobarse en numerosos escritores clásicos y románticos. Muchas veces es una resultante de los límites que al poema en verso impone la forma métrica cuando ésta se manifiesta en estrofas de pocos versos. El período en verso largo y elocuente puede darse en la amplia silva: compruébese, por ejemplo, en las poesías de Quintana. Pero, cuando el poema está dividido en estrofas de escaso número de versos, el poeta tiende, en general, a dar a cada estrofa unidad de sentido y, para ello, simplifica la sintaxis y elude la complicación de las oraciones compuestas. Ello es más evidente cuanto más breves son los versos de que se compone la estrofa; es decir, que una cuarteta de versos octosílabos tiene forzosamente que presentar una sintaxis más simple que una octava real o un serventesio en alejandrinos. Compárense, por ejemplo, unos versos de cualquier comedia de Tirso de Molina con la descripción de Toledo, de noche, que figura al principio de *Los Cigarrales* y se podrá comprobar nuestra afirmación.

En cualquiera de las bellísimas leyendas de Bécquer o en sus otros escritos en prosa pueden hallarse fácilmente largos párrafos de sintaxis complicada, como el siguiente de *El Cristo de la calavera*:

«Juego, poco a poco fue cesando el ruido y la animación; los vidrios de colores de las altas ojivas del palacio dejaron de brillar; atravesó por entre los apiñados grupos la última cabalgata; la gente del pueblo, a su vez, empezó a dispersarse en todas direcciones, perdiéndose entre las sombras del enmarañado laberinto de calles oscuras, estrechas y torcidas, y ya no turbaba el profundo silencio de la noche más que el grito lejano de vela de algún guerrero, el rumor de los pasos de algún curioso que se retiraba el último, o el ruido que producían las aldabas de algunas puertas al cerrarse, cuando en lo alto de la escalinata que conducía a la plataforma del palacio apareció un caballero, el cual, después de tender la vista a todos los lados como buscando a alguien que debía esperarle, descendió lentamente hasta la cuesta del alcázar, por la que se dirigió hacia el Zocodover.»

DE BALBÍN-ANTONIO ROLDÁN. Madrid, Rialp, 1969. En pp. 19 a 21 los prologuistas incluyen una interesante tabla de correspondencias de las tres numeraciones: la primitiva de 1871, la del manuscrito autógrafo y la de su edición, que incluye ocho composiciones más. Por cierto, es curioso observar que la tradicional es la única en que se utiliza la numeración romana.

En su último libro sobre el gran lírico sevillano titulado *Poética becqueriana* (Madrid, Prensa Española, 1969) RAFAEL DE BALBÍN estudia en Bécquer el tránsito del acto poético al signo poemático, con amplia visión del problema.



He aquí otro pasaje de las *Cartas desde mi celda*:

«Ya enzarzado en lo más espeso y fragoso del monte, llevando del diestro la caballería por entre sendas casi impracticables, ora por las cumbres para descubrir la salida del laberinto, ora por las honduras con la idea de cortar terreno, anduve vagando al azar un buen espacio de tarde hasta que, por último, en el fondo de una cortadura, tropecé con un pastor, el cual abrevaba su gaudío en el riachuelo que, después de deslizarse sobre un cauce de piedras de mil colores, salta y se retuerce allí con un ruido particular que se oye a gran distancia, en medio del profundo silencio de la naturaleza que en aquel punto y aquella hora parece muda o dormida.» (De la Carta VI).

Compárese la andadura de la sintaxis y del estilo con cualquier pasaje en verso:

*Al brillar un relámpago nacemos,  
y aún dura su fulgor cuando morimos:  
¡Tan corto es el vivir!* (De la Rima LXIX).

*Yo me he asomado a las profundas simas  
de la tierra y del cielo  
y les he visto el fin, o con los ojos  
o con el pensamiento* (De la Rima XLVII).

*Yo sé un himno gigante y extraño  
que anuncia en las noches del alma una aurora,  
y estas páginas son de ese himno  
cadencias que el aire dilata en las sombras* (De la Rima I).

La sobriedad del estilo y simplicidad de la sintaxis se hace más evidente en las rimas escritas en versos cortos:

*Espritu sin nombre,  
indefinible esencia,  
yo vivo con la vida  
sin formas de la idea* (De la Rima V).

*Al dar de las ánimas  
el toque postrero,  
acabó una vieja  
sus últimos rezos;  
cruzó la ancha nave,  
las puertas gimieron,  
y el santo recinto  
quedóse desierto* (De la Rima LXXIII).

Sin embargo, solamente por influencia de la métrica no se puede explicar tan gran paso de la abundancia a la concisión, de la riqueza a la elegante desnudez —«poesía desnuda», como dijo J. R. J.—. Hay que pensar, y más si estamos convencidos de que Bécquer era un gran creador consciente de su arte y poseedor indudable de los secretos de la técnica, que estas diferencias estilísticas son intencionadas. Cuando el gran poeta sevillano, como veremos más adelante, convierte en poema un pasaje de una de sus obras en prosa, lejos de proceder por acumulación de elementos ornamentales procede por eliminación para dejar solamente lo esencial poético.

### I. b) *Los epítetos*

Gonzalo Sobejano<sup>1</sup>, en su libro *El epíteto en la lírica española*, dedica un capítulo al estudio de los epítetos becquerianos. Las conclusiones a que llega son las siguientes: «... La característica de Bécquer es, en este aspecto, la desnudez, o, quizá más exactamente, la pobreza, pero una pobreza querida, una pobreza feliz.» (391). Estudia los epítetos de Bécquer agrupándolos en tres secciones: epítetos tradicionales, epítetos enfáticos y epítetos subjetivos, acumulando ejemplos. «Todos estos ejemplos —termina— de un valor tan selecto y sugestivo, compensan la indudable pobreza adjetival que ofrece la lengua de Bécquer. Pero esta pobreza era un arma, indeliberadamente blandida, contra el romanticismo degenerado. Y de esta pobreza digna se hubiese debido alimentar la poesía española de aquella etapa, si el romanticismo no hubiese seguido fluyendo en estilos cercanos a la elocuencia o al prosaísmo» (405).

No estudia en su libro Gonzalo Sobejano dos aspectos muy importantes para nosotros del epíteto en Bécquer: la comparación de los mismos en las *Rimas* y en las obras en prosa y la agrupación de epítetos.

Si comparamos el estilo de Bécquer en la prosa y en el verso, observaremos que, de igual modo que en la sintaxis, se produce un fenómeno de simplificación. En la prosa de Bécquer no se puede hablar, como hace Sobejano, de «pobreza digna», sino, por el contrario, de riqueza y abundancia.

Basta con abrir por cualquier parte las *Leyendas* para hallar innumerables ejemplos de epítetos. Veamos un párrafo de *El Cristo de la calavera*:

<sup>1</sup> GONZALO SOBEJANO, *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1956

«... Su contrario le inuitó; pero esta vez no tan solo volvió a rodearlos una sombra espesísima e impenetrable, sino que al mismo tiempo hirió sus oídos el eco profundo de una voz misteriosa, semejante a esos largos gemidos del vendaval que parece que se queja y articula palabras al correr aprisionado por las torcidas, estrechas y tenebrosas calles de Toledo.» (*Obras*, I, 231.)

Dos pasajes de las *Cartas desde mi celda*:

«El agua cenagosa y sangrienta saltaba en derredor batida por sus manos, que de vez en cuando se levantaban en el aire crispadas y horribles, no sé si implorando piedad, o amenazando aún en las últimas ansias.» (*Obras*, II, 294.)

«... se ofreció a mi vista el castillo oscuro e imponente con su alta torre del homenaje... En aquel castillo, que tiene por cimiento la pizarra negra de que está formado el monte, y cuyas vetustas murallas, hechas de pedruscos enormes parecen obras de titanes, es fama que las brujas de los contornos tienen sus nocturnos conciliábulos. La noche había cerrado ya, sombría y nebulosa...» (*Obras*, II, 295.)

La abundancia de epítetos en la prosa forma contraste con la escasez —nosotros no diríamos pobreza— del verso; pero, además, en la prosa es frecuente, como puede verse en los pasajes anteriores, la aparición de parejas de epítetos (*Sombra espesísima e impenetrable; castillo oscuro e imponente; cenagosa y sangrienta; crispadas y horribles*). Esto es completamente infrecuente en el verso, aunque aparece alguna vez como en la rima LXXXVI en que el poeta nos habla «de aquel rincón oscuro y escondido». Más raros son los grupos de tres epítetos que aparecen en la prosa —no en el verso— como en el primer ejemplo que hemos citado, procedente de la leyenda *El Cristo de la calavera*, en que se habla de «las torcidas, estrechas y tenebrosas *calles de Toledo*».

Agreguemos que, tanto en el verso como en la prosa, tiene Bécquer tendencia a colocar el epíteto pospuesto al sustantivo y no antepuesto.

#### I. c) *Correlación y paralelismo*

Desde que Dámaso Alonso publicó su estudio sobre *Versos plurimembres y poemas correlativos*, estos artificios poéticos han sido estudiados con insistencia en diversos poetas. No podía faltar la aplicación de esta técnica a la poesía de Bécquer, y ello lo ha realizado Carlos Bousoño en el trabajo titulado *Las pluralidades paralelísticas de Bécquer*<sup>1</sup>. Esto nos evita tener que realizar análoga indagación, ya que las

<sup>1</sup> CARLOS BOUSOÑO, *Análisis y significación del paralelismo en las Rimas de Bécquer*.

conclusiones a que llega Bousoño son suficientes para nuestro trabajo.

Según Bousoño, Bécquer emplea escasamente la correlación, pero con gran abundancia el paralelismo. «El paralelismo —escribe— da sentido a la organización de las siguientes composiciones: II, III, VIII, IX, XI, XII, XIII, XV, XVI, XXIII, XXIV, XXV, XXVII, XXVIII, XXXVIII, XLI, LI, LII, LIII, LVIII, LIX, LXI, LXVI, LXVII y LXXII. En un principio nos pasma la frecuencia de procedimiento tan matemático en un poeta esencialmente emotivo, como Bécquer. De las 76 rimas de la primera edición, nada menos que 25 utilizan el sistema de los paralelismos; cinco más, el de las correlaciones; dos de ellas, con paralelismos también. En consecuencia, 28 rimas están afectadas por el fenómeno de los conjuntos semejantes. Pero pronto nos percatamos de que la técnica de los paralelismos no perjudica la posible emotividad del poema. Sucede todo lo contrario: el sistema paralelístico es uno de los medios que Bécquer utiliza para incrementar la emoción» (200).

En su estudio Bousoño distingue en Bécquer «un paralelismo meramente conceptual de un paralelismo formal», analiza el fenómeno en varias rimas y escribe en las palabras finales: «El análisis realizado sobre la rima XXVII quizá nos empañe con un leve iris la visión de Bécquer como un poeta 'a la buena de Dios'. Esa rima tal vez nos hable demasiado alto de un Bécquer muy conocedor de su oficio, intuitivamente si se quiere. Porque los paralelismos (y en esto se oponen quizás a la correlación) no implican una excesiva intromisión de lo racional en los dominios del arte».

Es evidente que la correlación es un procedimiento más artificioso que el paralelismo, pero también lo es que la utilización de éste como sistema no puede explicarse sino reconociéndole un carácter intencional. El paralelismo, como todos los procedimientos retóricos estudiados por los antiguos tratadistas, puede ser empleado, y lo ha sido seguramente muchas veces, de modo espontáneo e indeliberado, pero no cuando se convierte en sistema, como ocurre en Bécquer; entonces, hay que pensar que el poeta procede de modo intencional y que, antes de empezar a componer el poema, ha trazado, en una cuartilla o en su mente, un esquema del desarrollo paralelístico que va a dar a su composición, marcando sus diversas partes, para desarrollar, después, cada una de ellas en estrofas iguales métricamente y de análoga estructura sintáctica.

---

En el libro del mismo autor y DÁMASO ALONSO, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1951, pp. 187-227.

Un buen ejemplo de esta técnica es la rima LIII (tal vez la más popular de las composiciones de Gustavo Adolfo, que empieza «*Volverán las oscuras golondrinas*»). Se compone de seis estrofas, que constan, cada una de ellas, de tres endecasílabos y un verso final de siete sílabas. Las seis estrofas se corresponden paralelamente en tres grupos de a dos: en los cuales la segunda estrofa se opone a lo afirmado en la primera

- A<sub>1</sub> *Volverán las oscuras golondrinas  
en tu balcón sus nidos a colgar,  
y otra vez con el ala a sus cristales  
jugando llamarán;*
- A<sub>2</sub> *pero aquellas que el vuelo refrenaban  
tu hermosura y mi dicha al contemplar,  
aquellas que aprendieron nuestros nombres...  
¡esas... no volverán!*
- B<sub>1</sub> *Volverán las tupidas madreselvas  
de tu jardín las tapias a escalar,  
y otra vez a la tarde, aun más hermosas,  
sus flores se abrirán;*
- B<sub>2</sub> *pero aquellas, cuajadas de rocío  
cuyas gotas mirábamos temblar  
y caer, como lágrimas del día...  
¡esas... no volverán!*
- C<sub>1</sub> *Volverán del amor en tus oídos  
las palabras ardientes a sonar;  
tu corazón de su profundo sueño  
tal vez despertará;*
- C<sub>2</sub> *pero mudo y absorto y de rodillas,  
como se adora a Dios ante su altar,  
como yo te he querido... desengáñate,  
¡así no te querrán!*

El esquema de la distribución de la materia es el siguiente: A/1, A/2, B/1, B/2, C/1, C/2. El paralelismo se ve con toda evidencia. Igual ocurre si examinamos la estructura sintáctica de la composición; las estrofas impares (A/1, B/1, C/1) se abren con un predicado verbal que es, en los tres casos, la forma de futuro «*volverán*», manteniéndose en A<sub>1</sub> y B<sub>1</sub> una estructura oracional rigurosamente paralela; las estrofas pares (A/2, B/2, C/2) se abren con el nexos «*pero*», que indica la oposición adversativa y se cierran con el estribillo: «*Esas... no volverán*». Desde el punto de vista sintáctico, las estrofas C<sub>1</sub> y C<sub>2</sub> presentan un paralelismo menos riguroso, lo cual parece al lector motivado por el dolor del poeta y le da la ilusión de espontaneidad, de reflejo directo del sentimiento, aunque no cabe duda de que Bécquer, antes de escribir esta rima, se trazó, o pensó al menos, un plan riguroso de la distribución de la materia poética.

En la rima anterior, la LII, el paralelismo es aún más exacto sobre todo en las tres primeras estrofas:

*Olas gigantes (A<sub>1</sub>) que os rompéis bramando  
en las playas desiertas y remotas, (B<sub>1</sub>)  
envuelto entre la sábana de espuma, (C<sub>1</sub>)  
¡llevadme con vosotras! (D<sub>1</sub>)*

*Ráfagas del huracán (A<sub>2</sub>), que arrebatáis  
del alto bosque las marchitas hojas, (B<sub>2</sub>)  
arrastrado en el ciego torbellino, (C<sub>2</sub>)  
¡llevadme con vosotras! (D<sub>2</sub>).*

*Nubes de tempestad (A<sub>3</sub>), que rompe el rayo  
y en fuego enciende las sangrientas orlas, (B<sub>3</sub>)  
arrebatao entre la niebla oscura, (C<sub>3</sub>)  
¡llevadme con vosotras! (D<sub>3</sub>).*

*Llevadme (D<sub>4</sub>), por piedad, a donde el vértigo  
con la razón me arranque la memoria...  
¡Por piedad!... ¡Tengo miedo de quedarme  
con mi dolor a solas!*

Como se observará, el paralelismo de las tres primeras estrofas es muy estricto, tanto poética como sintácticamente. En cambio, la última estrofa —aún más que en el caso de la rima LIII— rompe dicho paralelismo para revelar de un modo desgarrador la desesperación del poeta. La estructura es sabia, y la eficacia del procedimiento, innegable.

Dámaso Alonso, en la Introducción a *Seis calas en la expresión literaria española* escribe, refiriéndose al tema: «¿Quién había de imaginar que las rimas de Bécquer —un gran número de ellas—, con las que tantas naturalezas humanas se han abierto hacia la más tierna sentimentalidad, estén construidas con un rigor de matemáticas correspondencias arquitecturales?» Y añade: «Y muchas veces sucede que lo que parece más natural, más espontáneo, es lo más artificioso» (16).

## II. Dos manuscritos autógrafos de Bécquer.

### a) Manuscrito de la rima LXXIII

Además del autógrafo general de las *Rimas*, tantas veces citado, llamado *Libro de los gorriones*, se conservan aparte autógrafos independientes de las rimas LXXIII y LXXVI, que tienen singular interés

por representar no la forma definitiva de las composiciones, sino estados intermedios de las mismas. Además, estas dos rimas son precisamente de las más importantes de la colección, por lo cual es de singular atractivo el estudio de su creación poética.

La rima LXXIII no es otra que la que empieza «*Cerraron sus ojos*» y tiene forma de letrilla con el estribillo «*¡Dios mío, qué solos / se quedan los muertos!*»; es decir, una de las composiciones más famosas y divulgadas de Bécquer. Se conocía de antiguo la existencia de este autógrafo, ya que, en 1886 el poeta Carlos Peñaranda, poseedor, a la sazón, del manuscrito, hizo una breve descripción de él en carta, dirigida a su amigo Ramón García Pereira, fechada en Barcelona el 1 de mayo de 1886 e inserta posteriormente en el libro del mismo Peñaranda titulado *Prosa*, publicado en Manila en 1891. El biógrafo de Bécquer, Juan López Núñez, recoge la referencia de Peñaranda, y de López Núñez toma los datos José Pedro Díaz (224, 11.) el cual, como no ha visto el manuscrito, se pregunta si éste «era un mero repertorio de rimas».

Hoy conocemos la historia del manuscrito y poseemos una minuciosa y puntual descripción del mismo gracias al interesante libro de su actual poseedor Enrique Toral, *Historia de un viejo papel*<sup>1</sup>, de tan gran curiosidad como rareza, pues no se tiraron de él más que cincuenta ejemplares numerados. La autenticidad de la transmisión del manuscrito no puede ser más completa. Bécquer se lo regaló a Narciso Campillo, el cual se lo dio a su amigo el poeta Peñaranda, de cuya familia no ha salido ya; después de haber pertenecido al poeta y novelista José Toral, hoy lo posee su hijo, y nieto a su vez de Carlos Peñaranda, Enrique de Toral, y forma parte de su riquísima colección de autógrafos, sin duda una de las más importantes de nuestra patria.

He aquí las palabras textuales del propio Peñaranda: «El autógrafo, el original de la famosa poesía, *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!*, vino a mis manos desde las del egregio poeta Campillo, albacea literario del infortunado Gustavo, y lo conservo como reliquia preciosa, a través de mis largos viajes y no escasas vicisitudes. En la oscura hoja de este papel valiosísimo, aparecen a la izquierda, en sentido perpendicular, los asonantes que se proponía emplear el escritor; después, como el balbucir de un niño, las primeras aún incorrectas estrofas, en que ya se dibujan, sin embargo, vigorosamente el sombrío y abierto nicho que espera su huésped eterno; el sepulturero impasible apoyando la tosca

<sup>1</sup> ENRIQUE DE TORAL, *Historia de un viejo papel*, Valencia, Castalia, 1954; JUAN VALERA, *La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX*, en *Obras completas*, tomo XXXII, p. 177 y ss.

mano en la siniestra piqueta; el lecho desde el que se proyecta la sombra del inmóvil cadáver, y el ¡ay! desgarrador del vate que ve en un principio desordenadas y confusas las tristes escenas y así las describe. A intervalos, trazados por mano febril e inquieta, pero hábil, un friso, un capitel con elegantes hojas corintias, un busto de guerrero, revestida la finísima cota milanesa y la espesa celada descansando sobre el robusto pecho; y más allá, juguetona escena de dos damas sorprendidas por paje travieso en las escalinatas del jardín, presa una de ellas en los amorosos brazos del doncel, mientras huye precipitadamente la compañera.»

La lista de asonantes que figura a la izquierda del papel es la siguiente:

*Cortejo*  
*duelo*  
*deudos*  
*lastimero*  
*huecos*  
*sepulturero*  
*ecos*  
*secos*  
*estrecho*  
*reflejo*  
*yerto*  
*viejo*

Figuran también, aunque tachadas, otras dos rimas:

*Dieron*  
*volvieron.*

Es curioso observar que, de las doce rimas anotadas, Bécquer ha utilizado ocho, y todas entre los versos 48 a 92, lo que hace suponer que esta lista de asonantes la dispuso para que le facilitara la versificación de la segunda mitad de la rima, que tiene en total 104 versos <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Han sido utilizadas las siguientes rimas (a continuación de cada una va el número del verso correspondiente) *Cortejo* (60), *duelo* (68), *deudos* (58), *lastimero* (56), *huecos* (92), *sepulturero* (70), *estrecho* (62) y *yerto* (48). No han sido utilizadas las rimas siguientes: *esos*, *secos*, *reflejo* y *viejo*, tal vez porque son entre sí, dos a dos, consonantes y no asonantes (o totales y no parciales, si se prefiere así). Además hay, como se ha dicho antes, dos rimas tachadas: *dieron* y *volvieron*; desdeñadas, sin duda por tratarse de rimas pobres, como formas verbales análogas de escaso valor poético.



Enrique de Toral señala en su trabajo las variantes que presenta su precioso manuscrito en comparación con el texto de Bécquer en la edición príncipe y siguientes. En realidad, convendría tener en cuenta tres series de variantes: a) las del manuscrito Toral; b) las del *Libro de los gorriones*; c) las de la edición príncipe y siguientes. Las anotamos a continuación:

V. 15	a)	<i>innóvil</i>	b y c)	<i>rígida</i>
Vs. 21 a 23	a)	<i>Ante aquel contraste de vida y silencio, de luz y tinieblas...</i>	b y c)	<i>Ante aquel contraste de vida y misterios, de luz y tinieblas...</i>

(A Toral, con razón, le parece preferible la variante de su manuscrito «toda vez que si las tinieblas son la contraposición de la luz, el silencio, representando la muerte, es la contraposición de la vida».)

v. 24	a y b)	<i>Yo pensé un momento:</i>	c)	<i>Medité un momento:</i>
v. 28	a)	<i>lleváronle al templo</i>	b y c)	<i>lleváronla al templo</i>
vs. 39-42	a)	<i>Cruzó la ancha nave, sus puertas gimieron, y el santo, austero re-                                   [cinto oscuro se quedó desierto.</i>	b y c)	<i>Cruzó la ancha nave, las puertas gimieron y el santo recinto quedóse desierto.</i>

En el verso 41 cabe pensar que Bécquer acumuló adjetivos para elegir, más tarde, el más expresivo de la intuición que pretendía comunicar al lector. ¿O tal vez pensó interrumpir la uniformidad de los versos de seis sílabas intercalando alguno de diez? Si fue así, desistió del propósito.

V. 44	a)	<i>A compás el péndulo.</i>	b y c)	<i>Compasado el péndulo.</i>
vs. 47-50	a)	<i>Tan triste abandono, tan alto silencio llegáronme al alma, y pensé un momento:</i>	b y c)	<i>Tan medroso y triste, tan oscuro y yerto todo se encontraba... que pensé un momento:</i>

(Toral subraya la belleza y expresividad del verso 48 de su manuscrito: «*tan alto silencio*».)

Vs. 57-60	a)	<i>De luto vestidos amigos y deudos pasaron en fila detrás del cortejo</i>	b y c)	<i>El luto en las ropas, amigos y deudos cruzaron en fila formando el cortejo...</i>
-----------	----	--	--------	--

No cabe duda de que la versión de b y c es más perfecta: «*el luto en las ropas*» es expresión menos vulgar que «*de luto vestidos*» y, además, en la versión de a) hay una impropiedad, ya que los amigos y deudos no podían ir «*detrás del cortejo*», puesto que el cortejo lo formaban ellos mismos.

Las variantes de la versos 61-64 son interesantes. Bécquer los escribió primero en el ms. a en la siguiente forma:

*En el campo santo,  
oscuro y estrecho,  
un nicho esperaba  
los míseros restos  
como un monstruo hambriento.*

No debió quedar satisfecho Gustavo Adolfo, ya que en el mismo ms. a ensaya otra forma de expresión distinta en la que desaparece la comparación del nicho abierto con un monstruo hambriento y surge la piqueta que ha de quedar en la versión definitiva. He aquí la segunda forma del ms. a:

*Del último asilo  
del campo  
en el campo santo,  
oscuro y estrecho,  
abrió la piqueta  
el nicho a un extremo.*

Con poca diferencia es lo que ha de quedar en b y c:

*Del último asilo,  
oscuro y estrecho,  
abrió la piqueta  
el nicho a un extremo.*

Los versos 65-68 fueron objeto de repetidos ensayos hasta llegar a un resultado próximo a la forma definitiva. He aquí los diversos intentos que aparecen en el ms. Toral:

1 *Algunos ladrillos  
y un poco de yeso  
cerraron la boca.*

-o-

2 *Con cal,  
un poco de arena,  
de agua y de yeso  
cerró para siempre  
el sínebre hueco.*

-o-

3 *Allí le dejaron  
de tierra cubierto  
y con un saludo  
en él le acostaron.*

-0-

4 *Y un poco de yeso  
del fúnebre hueco  
cerró para siempre  
el fúnebre hueco.*

Listán aquí, entre titubeos, todos los elementos que han de aparecer en la redacción definitiva de *b* y *c*.

*Allí la acostaron.  
Tapiáronle luego  
y con un saludo  
despidióse el duelo.*

Los versos 69-73 también fueron objeto de muchos tanteos, como puede observarse en el ms. *a*): Limpieza Bécquer por escribir la palabra «*azada*» como instrumento del sepulturero; pero inmediatamente la tacha para emplear la palabra «*piqueta*»:

Vs. 69-73 *a)* *La piqueta al hombro  
el sepulturero*

*la piqueta al hombro  
cantando entre dientes  
el sepulturero  
se fue satisfecho  
cantando entre dientes.*

*b y c)* *La piqueta al hombro  
el sepulturero,  
cantando entre dientes,  
se perdió a lo lejos.*

Los versos 73-94 no figuran en *a*. Enrique Toral, afortunado poseedor del precioso manuscrito, supone que estos versos se escribirían, quizá, en papel aparte. Sí contiene, en cambio, el manuscrito el final de la composición, es decir, los versos 95 a 104, los cuales, según puede observarse, fueron objeto de penosa elaboración. «Bécquer —escribe Toral— escribió nada menos que veintinueve versos, de los que tan sólo pudo aprovechar íntegramente seis». Por otra parte, tres de estos versos finales presentan versiones diferentes entre el *Libro de los gorriones* y las versiones impresas. Cotejamos, pues, los tres textos:

*a)* (Prescindiendo de los versos tachados):

*El polvo va al polvo,  
vuela el polvo al polvo,  
vuela el alma al cielo,*

*todo es sin espíritu,  
podredumbre y cieno;  
no sé, pero hay algo  
que explicar no puedo,  
algo que repugna,  
aunque es fuerza hacerlo,  
es dejar tan tristes,  
tan solos (los) muertos  
y en vano a esta idea,  
y a esta idea en vano,  
sustraerme quiero;  
noche y día exclamo:  
cuando en ella pienso  
que al pensar en ello  
y en vano esta idea  
desterrarla quiero.*

Como se ve, esto es apenas una serie de tanteos, un embrión, casi lo que los músicos y autores de cantables llaman un «monstruo». En el *Libro de los gorriones* Gustavo Adolfo ha encontrado ya la forma casi perfecta; para ello ha procedido por eliminación, suprimiendo totalmente los ocho versos finales de la anterior redacción, en los que desarrollaba el tema de sus esfuerzos por sustraerse de la idea obsesiva del abandono en que quedan los muertos. Así llegamos a la redacción del ms. *b*, que dice así:

*¿Vuelve el polvo al polvo?  
¿Vuela el alma al cielo?  
¿Todo es sin espíritu  
podredumbre y cieno?  
No sé; pero hay algo  
que explicar no puedo,  
algo que repugna,  
aunque es fuerza hacerlo,  
al dejar tan tristes,  
tan solos, los muertos!*

En las ediciones impresas, a partir de la primera, de estos versos hay tres totalmente cambiados; en el verso penúltimo hay, además, una pequeña variante sin importancia. El autor de estos cambios, poéticamente acertados, fue probablemente el «testamentario literario» de Bécquer, Narciso Campillo. Esta nueva y definitiva versión dice así:

*¿Vuelve el polvo al polvo?  
¿Vuela el alma al cielo?  
¿Todo es vil materia*

*podredumbre y cieno?  
 ¡No sé!, pero hay algo  
 que explicar no puedo,  
 que al par nos infunde  
 repugnancia y duelo  
 al dejar tan tristes,  
 tan solos, los muertos.*

Obsérvese un cambio importante que se realiza en los cuatro últimos versos de la rima. En toda ella el poeta viene hablando en singular, en nombre propio; pero en esta versión, que es la popularizada por las innumerables ediciones de Bécquer, la idea se ha ampliado y adquiere carácter general. Ya no es sólo el poeta, somos todos los que con él sentimos algo inexplicable y doloroso al abandonar a los muertos en la frialdad de la última morada. Cambia así, en cierto modo, el sentido de la composición y, por eso, es importante determinar si las variantes de esta última versión corresponden al propio Bécquer o hay que atribuir las a Campillo, como piensa, con Domínguez Bordona, la generalidad de los que han estudiado, desde 1923, la poesía del poeta sevillano.

b) *Manuscrito de la rima LXXVI*

Un interesante autógrafo de Bécquer se conserva en el Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires. Se trata de una hoja de papel en que, de la fina letra del poeta, podemos leer la rima LXXVI, una de las más bellas de la colección, mas no en el estado definitivo (como en el *Libro de los gorriones*), sino en un momento avanzado de su creación. Esto la hace de gran interés. Anverso y reverso de la hoja han sido reproducidos, en sendas láminas, en la edición de las *Rimas* de la Colección Mirto (Buenos Aires, 1944). El reverso, en donde, además del texto de la rima, hay interesantes dibujos, lo ha reproducido también King, ya que a este investigador le ha interesado especialmente la relación entre los dos aspectos de Bécquer: lo plástico y lo poético.

José Pedro Díaz escribe, con respecto a este manuscrito becqueriano, lo siguiente (224, n.): «El dibujo, en este caso, parece haber precedido al poema». La afirmación no es del todo exacta.

La rima LXXVI consta de once estrofas de cuatro versos, de las cuales seis están escritas en el anverso y cinco en el reverso. Una breve descripción por separado de cada uno de los lados del papel será muy conveniente.

*Anverso.*—Contiene, como hemos dicho, seis estrofas. Las tres primeras coinciden exactamente con el texto de *El libro de los gorriones*,

no presentan ninguna variante ni la menor vacilación en los rasgos caligráficos. Esto hace suponer que este papel contiene no el primer ensayo del poeta, sino una redacción intermedia que, sobre todo en su segunda mitad, aún no es definitiva. La cuarta estrofa ya presenta variantes en los versos 1, 3 y 4. (Cambio de palabras y alteración de lugar entre dos vocablos.) Las estrofas 5 y 6 van en orden distinto, precediendo en la hoja manuscrita la 6 a la 5. La estrofa 6 también presenta variantes de importancia. A la izquierda de las dos primeras estrofas, Bécquer ha dibujado tres pequeños rostros de mujer de perfil.

*Reverso.*—La estrofa 7 aparece escrita —como las del anverso— bien centrada en el papel, pero, antes de escribir la estrofa siguiente, debió ocurrírsele a Bécquer dibujar la «gótica tumba» que había inspirado la composición. El dibujo ocupa toda la parte derecha de lo restante de la hoja y otros dibujos menores se desbordan en la parte inferior invadiendo el papel. A la izquierda del dibujo principal figuran las estrofas 8 y 9. Las estrofas 10 y 11 están escritas muy apretadamente en la parte inferior y margen de la derecha. Como el pliego, al parecer, fué algo recortado, se han perdido palabras de los dos últimos versos. Existen numerosas variantes. Es interesante la del verso 1 de la estrofa 8 que dice «*la contemplé en silencio*», preferible al texto publicado «*la contemplé un momento*», ya que es más emotiva y poética.

A nuestro juicio, este autógrafo es interesante; representa un estado intermedio en la redacción de la rima y revela, por otra parte, la conocida afición de Bécquer al dibujo. Su pluma, en las pausas de la creación poética, buscaba el solaz, probablemente instintivo, o, mejor dicho, indeliberado de la interpretación plástica.

### III. *Concordancias entre las obras en prosa de Bécquer y algunas de sus rimas*

La relación existente entre dos pasajes de las obras en prosa de Gustavo Adolfo Bécquer y otros tantos de sus rimas no pasó inadvertida al crítico americano Merchán<sup>1</sup>, hace cerca de un siglo, y, después, a otro americano, Francisco A. de Icaza<sup>2</sup>. Más tarde el investigador

<sup>1</sup> RAFAEL M. MERCHÁN, *Estudios críticos*, Bogotá, 1886. Cap. *Bécquer y Heine*, pp. 449-472. Otra edición de Madrid, Editorial América, s. a.

<sup>2</sup> FRANCISCO A. DE ICAZA, *El germanismo de la lírica de Bécquer. Bécquer y la crítica*. Folletón en *El Sol*, de Madrid, 6 de septiembre de 1922.

becqueriano Gamallo Fierros<sup>1</sup> aumentó considerablemente el número de testimonios de esta relación existente entre el verso y la prosa del gran poeta sevillano. Por último, King<sup>2</sup> ha realizado una labor importante en lo que respecta a las concordancias entre el verso y la prosa de Bécquer.

Es hora, a nuestro juicio, de sistematizar todas estas interesantes aportaciones. La dificultad estriba en que es de todo punto necesario fechar las obras que han de ponerse en contacto para determinar la primacía de cada una de ellas; es decir, para saber si, en cada caso, el texto en prosa precede al texto en verso o si ha sido el opuesto el orden en que salieron de la pluma del autor. Fácil es comprender las dificultades de este empeño. Las obras literarias suelen ordenarse por la fecha de su publicación, pero éste no ha de ser forzosamente el orden en que fueron compuestas. La dificultad sube de punto tratándose de Bécquer, la mayor parte de cuyas rimas se publicaron póstumas.

#### a) *Concordancias de la rima V*

«Y vió el sol volteando encendido sobre ejes de oro en una atmósfera de colores y de fuego, y en su foco a los ígneos espíritus que habitan incólumes entre las llamas, y desde su ardiente seno entonan al Criador himnos de alegría.

Vió los hilos de luz imperceptibles que atan los hombres a las estrellas, y vió el arco iris, echado como un puente colosal sobre el abismo que separa al primer cielo del segundo.» (De *Creed en Dios*, 1862.)

*Yo nado en el vacío,  
del sol tiemblo en la hoguera,  
.....  
yo soy el fleco de oro  
de la lejana estrella;  
.....  
yo soy sobre el abismo  
el puente que atraviesa;  
yo soy la ignota escala  
que el cielo une a la tierra.* (De la Rima V, 1866.)

La evidente semejanza está en el ambiente de misterio y en algunas frases, en especial en la referencia al puente o escala que unen el primer cielo con el segundo, o la tierra con el cielo. A nuestro juicio, no hay

<sup>1</sup> D. GAMALLO FIERROS, *Páginas abandonadas* [de GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER], Madrid, Valera, 1948. Véase especialmente el apéndice de las pp. 501-511.

<sup>2</sup> EDMUND, I. KING, *Gustavo Adolfo Bécquer. From Painter to Poet*, México, Porrúa, 1953.

interdependencia entre ambos fragmentos, sino solamente una vaga analogía. Más remotas aún son las semejanzas —que también señala Gamallo Fierros— con algunos versos de la rima III<sup>1</sup>.

b) *Concordancias de la rima VI*

«¿Quién sabe si, caprichosa como yo, amiga de la soledad y el misterio, como todas las almas soñadoras, se complace en vagar por entre las ruinas, en el silencio de la noche?» (*El rayo de luna*, 1862.)

*Como la brisa que la sangre orea  
sobre el oscuro campo de batalla,  
cargada de perfumes y armonías  
en el silencio de la noche vaga;  
símbolo del dolor y la ternura,  
del bardo inglés en el horrible drama,  
la dulce Ofelia, la razón perdida,  
cogiendo flores y cantando pasa.* (Rima VI.)

Se trata de un pasaje de una de las mejores leyendas de Bécquer y de la rima VI, una de las más flojas de la colección, la cual, además, tiene todo el aire de cosa fragmentaria. La semejanza es mínima. Por un lado, la mujer creada por la fantasía de Manrique; por otro lado, la dulce Ofelia, figura predilecta de Bécquer. (Recuérdese la anécdota que cuenta Rodríguez Correa en el prólogo a las *Obras* de su amigo; a Gustavo Adolfo, empleado en la Dirección de Bienes Nacionales, le cuesta la cesantía que el director le sorprenda dedicado a la, para él, gratísima tarea de dibujar. «Y, ¿qué es eso?» Gustavo, sin volverse, respondió: «Psch... Ésta es Ofelia, que va deshojando su corona...»)

En realidad, la única semejanza, señalada por Gamallo Fierros, es la coincidencia de unas cuantas palabras que componen el cuarto verso de la rima: «*en el silencio de la noche vaga*». Muy poca cosa.

c) *Concordancias de la Rima VII*

Es la famosa rima «*Del salón en el ángulo oscuro*», estudiada ya repetidamente y que hasta ha servido para sugerir a Dámaso Alonso el título de la primitiva redacción de su trabajo *Originalidad de Bécquer*, que, cuando fue publicado por primera vez en la revista *Cruz y Raya*, se denominaba *Aquella arpa de Bécquer*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> El importante libro de J. M. Díez TABOADA. *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas de G. A. Bécquer*, Madrid, C. S. I. C. 1965, señala numerosas relaciones estadísticas entre las composiciones del poeta sevillano pero no tiene en cuenta las concordancias con las obras en prosa.

<sup>2</sup> DÁMASO ALONSO, *Originalidad de Bécquer*, en *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, Revista de Occidente, 1944, pp. 261-304.



Dámaso Alonso ha estudiado la ascendencia de la rima del *arpa*. «El punto de partida —escribe— es Ossian y eslabones de la cadena son Thomas Moore, Millevoye, madame Amable Tastu y Musset.» (Dámaso Alonso, según puntualiza con su acostumbrada probidad científica, utilizó algunos datos facilitados por Gamallo Fierros.) Anota el catedrático de la Universidad de Madrid la gran diferencia de valor estético que existe entre la rima becqueriana y sus diversos precedentes. «¡Qué abismo entre la modesta comparación original y la creación poética del sevillano... Bécquer ha tomado una ingeniosa comparación varias veces expresada, y la ha hecho suya, la ha convertido en una auténtica criatura de arte!»

Casi veinte años después, King establece una nueva relación de esta rima, pero no con ningún escritor extranjero, sino con otra obra del propio Bécquer: la *Introducción sinfónica* que precede a la colección de sus obras.

He aquí un párrafo de dicha *Introducción*: «Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de la palabra...»

Recordemos la segunda estrofa de la rima:

*¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas,  
como el pájaro duerme en las ramas,  
esperando la mano de nieve  
que sabe arrancarla!*

La *Introducción sinfónica* está fechada en junio de 1868 y fue escrita por Bécquer de su puño y letra en el cuaderno titulado *Libro de los gorriones*. Aunque las rimas fueron escritas al final de dicho cuaderno, tal vez algo después —según supone José Pedro Díaz— lo más verosímil es que, cuando el poeta trazó su *Introducción sinfónica*, esta rima, y la mayor parte de las demás, estaría ya compuesta. Cabe sólo señalar la persistencia de la idea que la inspira en el espíritu de Gustavo Adolfo.

Por cierto, que en esta rima hizo una corrección desafortunada Campillo cuando fue publicada: Bécquer escribió que el arpa estaba «de su *dueña* tal vez olvidada»; Campillo corrigió en el manuscrito *dueño* y, así se imprimió por primera vez y se sigue imprimiendo y citando, y así la aprendimos todos los devotos del gran poeta sevillano. La corrección es errónea, porque, en la estrofa siguiente, se habla de «la *mano de nieve*»

que sabe arrancar las notas dormidas en el arpa. Esta, por lo tanto, ha de tener una dueña y no un dueño<sup>1</sup>.

d) *Concordancias de la rima X*

En el capítulo III de *El caudillo de las manos rojas* se intercala una canción en prosa (recordemos que se trata de una supuesta «tradición» india, que algunos tomaron por «traducción»). Está dialogada entre «La virgen» y «El caudillo». En ella se expresan de modo poético y delicado los efectos del amor (ensueños, acordes melódicos, estremecimientos) cerrándose el pasaje con un brillante epifonema: «Es el amor que pasa». Con posterioridad trasladó Bécquer esta bellísima idea al verso en la rima X. Veamos ahora los textos:

«*La virgen*: Tu aliento humea y abrasa como el aliento de un volcán; tu mano, que busca la mía, tiembla como la hoja en el árbol; la sangre se agolpa en mi corazón, rebosa en él, y enciende mis mejillas; un velo de sombras cae sobre mis párpados; todo se borra y se confunde ante mis ojos, que no ven más que el fuego que arde en los tuyos. Caudillo, ¿qué espíritu invisible llena el aire de melódicos acordes y me estremece a su contacto?

*El caudillo*: Virgen, es el amor que pasa.» (*El caudillo de las manos rojas*, capítulo III.)

He aquí la rima X, según la redacción del *Libro de los gorriones*:

*Los invisibles átomos del aire  
en derredor palpitan y se inflaman;  
el cielo se deshace en rayos de oro;  
la tierra se estremece alborozada;  
oigo flotando en olas de armonía  
rumor de besos y batir de alas;  
mis párpados se cierran... ¿Qué sucede?  
¡Dime... Silencio! Es el amor que pasa.*

Cuando se publicó esta rima en la primera edición de las obras de Bécquer, apareció con una corrección en el último verso, que dice simplemente: «*Es el amor que pasa*». Así la hemos leído varias generaciones de admiradores del poeta. La corrección, debida probablemente al amigo de Gustavo Adolfo y su «testamentario literario» Narciso Campillo, es acertada y, además, está dentro de la técnica del poeta de las *Rimas*,

<sup>1</sup> Un estudio muy completo de esta rima es el de J. M. Díez TABOADA, *Análisis estilístico de la rima VII de Bécquer*. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1959, XXXV, pp. 328-33.

que frecuentemente hace que sus composiciones finalicen con un verso más corto que los del resto de la estrofa.

José Pedro Díaz (237) escribe lo siguiente: «La rima X repite expresiones de la leyenda «El caudillo de las manos rojas», que, como sabemos, fue publicada en 1858. Creemos que la rima puede serle contemporánea.» Nosotros nos atrevemos a aventurarnos algo más y suponemos que la rima es posterior a la leyenda, aunque sin precisar si mucho o poco. Aunque *El caudillo de las manos rojas* es uno de los mejores trabajos en prosa de Bécquer y, a pesar de que está deliberadamente escrito en estilo poético, no cabe duda que la rima es de superior belleza. En realidad, el contenido de ésta corresponde solamente al final del fragmento en prosa: la pregunta de la virgen al caudillo y la breve respuesta de éste. Una posible hipótesis es que Gustavo Adolfo hubiera intentado versificar la canción incluida en la leyenda y, no habiéndole complacido el resultado del intento, decidiera dejar la referida canción en prosa y salvara solamente la estrofa final, por su afortunada realización. Verdaderamente, y teniendo en cuenta los antecedentes y el cotejo con el texto en prosa, la rima X parece tener carácter fragmentario<sup>1</sup>.

### c) *Concordancias de la rima XI*

Edmund J. King ha señalado las coincidencias entre la rima XI y la leyenda becqueriana *El gnomo*. Realiza también un cotejo, a doble columna, entre la rima, que por su brevedad transcribe íntegramente, y los pasajes más característicos de la leyenda. La semejanza no estriba en la identidad de vocablos y metáforas, sino en el contraste —análogo en ambas— entre las dos figuras femeninas y en la final seducción de lo misterioso.

El asunto de la leyenda, reducido a sus rasgos esenciales, es el siguiente: dos muchachas; una de ellas, Marta, era altiva y vehemente; tenía los ojos más negros que la noche y se diría que de entre sus oscuras pestañas saltaban chispas de fuego; tenía los cabellos crespos y oscuros. Magdalena, por el contrario, era humilde, amante y bondadosa. «La pupila azul de Magdalena parecía nadar en un fluido de luz dentro del cerco de oro de sus pestañas rubias». Cierta día, van a la fuente al atar-

<sup>1</sup> Véase el trabajo de J. M. Díez TABOADA, *La rima X de Gustavo Adolfo Bécquer*, en *Boletín Cultural de la Embajada Argentina*, Madrid, 1963, núm. 2, pp. 5-26.

decer; las envuelve un ambiente misterioso que Bécquer pinta magistralmente; les hablan el agua y el viento, y, finalmente, se les aparece un gnomo. Éste «era como un hombrecillo transparente; una especie de enano de luz, semejante a un fuego fatuo». Marta, que sigue ansiosamente al gnomo con la vista, cuando éste «se lanzó al fin por entre las escabrosidades del Moncayo, como una llama que corre, agitando una cabellera de chispas, sintió una especie de atracción irresistible y siguió tras él en una carrera frenética... Magdalena tornó al lugar pálida y llena de asombro... Cuando llegó la tarde del otro día, las muchachas encontraron un cántaro roto al borde de la fuente de la alameda. Era el cántaro de Marta, de la cual nunca volvió a saberse».

Esta leyenda fue publicada por Bécquer en 1863. Tres años más tarde dio a la stampa en *El Museo Universal* la rima XI, que transcribimos íntegramente:

—Yo soy ardiente, yo soy morena,  
yo soy el símbolo de la pasión;  
de ansia de goces mi alma está llena.  
¿A mí me buscas? —No es a tí; no.

—Mi frente es pálida; mis trenzas de oro;  
puedo brindarte dichas sin fin;  
yo de ternura guardo un tesoro.  
¿A mí me llamas? —No; no es a tí.

—Yo soy un sueño, un imposible,  
vano fantasma de niebla y luz;  
soy incorpórea, soy intangible;  
no puedo amarte. —¡Oh, ven, ven tú!

Como puede observarse, la semejanza se halla en la caracterización de las dos figuras femeninas; la una, ardiente y morena; la otra pálida, rubia y llena de ternura. El misterio está representado en la leyenda por el gnomo y en la rima por el «vano fantasma imposible» de la tercera estrofa. La diferencia estriba en que en la leyenda el gnomo atrae a la ardiente e impetuosa morena. En la rima hay un personaje más: el propio poeta, al que pretenden seducir tanto la morena como la rubia, a las que desdeña porque sólo siente la llamada de lo imposible y lo misterioso. Aunque la caracterización de ambos personajes femeninos sea idéntica, la situación final es muy diferente y el único denominador común que existe es el del poder de seducción de lo misterioso, lo enigmático.

King escribe: «How has Bécquer turned prose into poetry? By eliminating narrative; by describing quickly that which can be described

(la ardiente, la morena; la pálida, la de las trenzas de oro); by eliminating time, place, and even space; by casting the three brief stanzas in the form of dialogue lean and to the point; by reducing that which cannot be described to a concisely vague metaphor (vano fantasma de niebla y luz).» (127).

A nuestro juicio, la rima fue escrita después que la leyenda, como se desprende la diferencia de fecha de la publicación, pero la principal semejanza entre ellas —la caracterización de las dos mujeres— no demuestra nada, ya que el contraste entre morena y rubia ha constituido siempre un verdadero tópico literario. Sin embargo, no se pueden negar ciertas semejanzas de intención y un análogo clima producido por el ambiente de misterio. Aunque no puede asegurarse que para escribir la rima XI, Bécquer se imitase a sí mismo, en el caso de que hubiera sido así, es interesante ver cómo elimina el poeta todos los elementos narrativos y materiales, todos los elementos concretos de la leyenda para reducir el poema solamente a la línea esencial con arte depurado y eterno<sup>1</sup>.

#### f) *Concordancias de la rima XIII*

La rima XIII es la más antigua de fecha conocida, pues se publicó en *El Nene* en 1859. Al transcribirla Bécquer en el *Libro de los gorriónes*, introdujo importantes variantes que es preciso tener en cuenta. Gamallo P'ierros, a quien los amigos de Bécquer hemos de agradecer que haya restablecido el texto íntegro de *El caudillo de las manos rojas*, señala coincidencias de expresión entre esta leyenda y la rima XIII, relacionando las palabras «pupila», «azul», «húmeda», «punto luminoso» y «estrella». Se trata no de una copia, sino de un modo de expresión favorito de Bécquer. He aquí los textos, tal como los presenta Gamallo P'ierros:

«y en su pupila húmeda, azul y dilatada, brilla un punto luminoso, semejante al reflejo de una estrella en el lago» (*El caudillo de las manos rojas*, cap. III, XI).

*Tu pupila es azul, y si en su átomo  
de luz radia una idea,  
me parece en el cielo del crepúsculo  
una perdida estrella!* (Rima XIII, publicada en *El Nene*,  
[estrofa tercera, 17-XII-1859.]

<sup>1</sup> Un interesante estudio completo de esta rima es el del malogrado profesor R. ISQUER TORRES, *Análisis estilístico de la rima XI de Gustavo Adolfo Bécquer*, en el *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1954, XXX, pp. 183-192.

«en tus pupilas húmedas y azules como el cielo de la noche brillaba un punto de luz...» (*Cartas literarias a una mujer*. Carta primera, 20-XII-60.)

«en el fondo del sombrío cerco de sus ojos brillaba el punto de luz de su ardiente pupila, como una estrella en el cielo de una noche oscura». (*La rosa de pasión*, 24-III-64).

*Tu pupila es azul y si en su fondo  
como un punto de luz radia una idea,  
me parece en el cielo de la tarde  
una perdida estrella!*

(Rima XIII. Versión definitiva en el *Libro de los gorriones*, indudablemente superior a la versión primitiva. Bécquer ha tenido el acierto de cambiar en los versos impares los finales esdrújulos («átomo», «crepúsculo») por finales llanos, y aunque tuvo que sacrificar una palabra que le era muy grata —«átomo»— la sustituyó por otro sintagma de su predilección: «punto de luz».

Estos textos que ha reunido pacientemente Gamallo Fierros pueden fácilmente ser aumentados, porque en Bécquer constituye un tipo predilecto de expresión el elogio de los ojos azules, húmedos, brillantes, con chispas de luz. Veamos, por ejemplo en la rima XXVII:

*Despierta, miras, y al mirar tus ojos  
húmedos resplandecen  
como la onda azul, en cuya cresta  
chispeando el sol hiere.*

#### g) *Concordancias de la Rima XIV*

En 1914, en su tesis doctoral, atribuyó Schneider a Gustavo Adolfo Bécquer varios relatos en prosa aparecidos como anónimos en *El Contemporáneo*; treinta y cuatro años después los dio a la estampa Gamallo Fierros. Entre ellos, una narración en prosa titulada *Un boceto del natural*, que es indudablemente de Bécquer. Por si no bastaran otras analogías de estilo, Gamallo Fierros ha relacionado uno de sus pasajes con la rima XIV. He aquí los textos:

Describe el autor a Julia, mujer morena, de ojos pardos, inmensos y de insistente mirada. «Bajé la mirada, pero aquellos dos ojos, tan claros y tan grandes, desasidos del rostro a que pertenecían, me pareció que se quedaban solos y flotando en el aire ante mi vista, como después de mirar al sol se quedan flotando por largo tiempo unas manchas de colores ribeteadas de luz.» (De *Un boceto del natural*, 1863.)

No puede ser mayor la semejanza con la rima XIV:

*Te vi un punto, y, flotando ante mis ojos,  
la imagen de tus ojos se quedó,  
como la mancha oscura, orlada en fuego,  
que flota y ciega, si se mira al sol.  
Adonde quiera que la vista clavo,  
torno a ver tus pupilas llamear;  
y no te encuentro a tí, no; es tu mirada:  
unos ojos, los tuyos, nada más.*

La tercera estrofa contiene una expresión tan impropia como característica:

*De mi alcoba en el ángulo los miro,  
desasidos, fantásticos lucir;  
cuando duermo los siento que se ciernen  
de par en par abiertos sobre mí.*

En *Un bocelo del natural* ya había escrito Bécquer, que los ojos estaban «desasidos del rostro a que pertenecían», expresión que repite en la rima XIV y que constituye evidente impropiedad, ya que los ojos no pueden asirse ni desasirse; aunque pueda parecernos que están separados, exentos, apartados del rostro, nunca podrán estar desasidos. Pero, al parecer, a Bécquer le gustó la expresión y la reitera al exponer la idea en forma métrica.

La rima XIV fue incluida en el *Libro de los gorriones* en 1868; no hay noticia de que fuera publicada antes. Parece claro que la rima es posterior al relato en prosa. Bécquer, utilizando una vez más una técnica que ya hemos visto empleada otras veces, transforma en poema un breve pasaje de una obra en prosa, si le seduce por su valor metafórico, por su originalidad, su brillantez o cualquier otra cualidad que le atraiga. Pero aquí la elaboración fue mayor que en otros casos, porque Gustavo Adolfo no se limitó a expresar en forma métrica la seducción de unos ojos enormes que, al contemplarlos, le parecían «desasidos» del rostro. La estrofa final cierra el poema elevándolo a mayor altura bajo el signo de la fatalidad:

*Yo sé que hay fuegos fatuos que en la noche  
llevan al caminante a perecer:  
yo me siento arrastrado por tus ojos,  
pero a donde me arrastran, no lo sé.*

La magia del creador ha convertido un pasaje de una obra en prosa en un bello poema.

### 1) *Concordancias de la rima XXI*

«En una ocasión me preguntaste: —¿Qué es la poesía? ¿Te acuerdas? Mis ojos... se volvieron instintivamente hacia los tuyos y exclamé, al fin: La poesía... la poesía eres tú.» (De la primera de las *Cartas literarias a una mujer*, 20 de diciembre de 1860.)

#### Rima XXI:

—¿Qué es poesía? —dices mientras clavas  
en mi pupila tu pupila azul.  
—¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?  
Poesía... eres tú.

No se conoce la fecha en que Bécquer compuso esta rima tan breve como famosa. Por su evidente coincidencia con el pasaje anteriormente transcrito de las *Cartas literarias a una mujer*, aunque Schneider la fecha en 1868, José Pedro Díaz la sitúa hacia 1860, suponiendo a ambas producciones con escasa diferencia de tiempo entre sí en el instante de su creación.

Quien primero señaló la obvia semejanza entre ambos textos fue Merchán, al que siguieron, con gran diferencia de fecha, Icaza y Gamallo Fierros. Ya hemos indicado que la semejanza es evidente, pero está exagerada por el hecho de haber sido transcrito el texto en prosa truncado e incompleto. Adquiere así análoga brevedad a la que existe en el texto en verso, imitando su concisión esencial. Pero este efecto está conseguido no por Bécquer, sino por los críticos que, con objeto de aumentar la semejanza entre ambos pasajes o por economía de espacio, han reproducido el texto en prosa enormemente cercenado.

Conviene, pues, transcribir el principio de la primera de las *Cartas literarias a una mujer* en toda su integridad. Es así:

«En una ocasión me preguntaste: —¿Qué es la poesía?  
¿Te acuerdas? No sé a qué propósito habla yo hablado algunos momentos antes de mi pasión por ella.

¿Qué es la poesía?, me dijiste; y yo, que no soy muy fuerte en esto de las definiciones, te respondí titubeando: la poesía es..., es... y sin concluir la frase buscaba inútilmente en mi memoria un término de comparación, que no acertaba a encontrar.

Tú habías adelantado un poco la cabeza para escuchar mejor mis palabras; los negros rizos de tus cabellos, esos cabellos que tan bien sabes dejar a su au-



tojo sombrear tu frente con un abandono tan artístico, pendían de tu sien y bajaban rozando tu mejilla hasta descansar en tu seno; en tus pupilas, húmedas y azules como el cielo de la noche, brillaba un punto de luz, y tus labios se entreabrían ligeramente al impulso de una respiración perfumada y suave.

Mis ojos, que, a efecto, sin duda, de la turbación que experimentaba, habían errado un instante sin fijarse en ningún sitio, se volvieron instintivamente hacia los tuyos, y exclamé al fin: la poesía... ¡la poesía eres tú!

¿Te acuerdas? (*Obras*, tomo III, pp. 85-86.)

En el texto íntegro cobra importancia extraordinaria la descripción de la mujer; Bécquer se ha recreado en dibujar su actitud, su gesto y en detallar sus perfecciones. La respuesta del poeta («la poesía eres tú») carece de la desnuda economía verbal de los cuatro famosos versos.

La morosidad con que está dibujada la escena hace pensar que no se trata de una ficción imaginada, sino de cosa vivida. La mujer fija en el poeta la pupila azul, y este color podría ser impuesto por exigencias de la rima (*azul, tú*), pero esta razón no existe en la versión en prosa y por ella sabemos que la protagonista de tan poética anécdota era una mujer de cabellos negros y ojos azules, combinación tan peligrosa como infrecuente. Todo lleva a pensar en Elisa Guillén, el gran amor de Gustavo Adolfo, y a situar la escena poco antes del doloroso rompimiento que probablemente llevó a Bécquer al matrimonio precipitado con Casta Esteban en mayo de 1861. O tal vez en la propia Casta y en los días de noviazgo apasionado como piensa Heliodoro Carpintero.

Otras diferencias estilísticas hay entre ambos textos; en prosa se usa el pretérito; en verso, el presente que actualiza más la escena. En prosa se habla de «las pupilas», en verso de «la pupila» (la pupila azul) tipo de sinécdoque no infrecuente en el autor de las *Rimas* del uso del singular por el plural. (*Pupila*, por *pupilas*; *labio*, por *labios*) («y en mi labio una frase de perdón»). La versión en verso es más bella que la versión en prosa si descartamos de ésta la extensa parte descriptiva y dejamos sólo para el cotejo las frases fundamentales.

Que inspirase las *Cartas literarias* Elisa Guillén o Casta Esteban importa poco a nuestro propósito. Lo cierto es que Bécquer evocó una escena real con una bella mujer morena de ojos azules. Parece lógico que la carta primera fuese inmediatamente posterior al momento vivido, en cuyo recuerdo se deleita el poeta.

José Pedro Díaz, en dos lugares de su importante libro, llama a la carta «comentario» de la rima —no de un modo terminante, ciertamente—, lo que hace suponer que, a su parecer, la rima precedió a la carta. Es difícil llegar a una convicción plena. Nos inclinamos, sin ninguna seguridad, a la solución opuesta. A raíz de producirse el hecho, Bécquer

lo comenta y glosa en la primera de sus *Cartas literarias a una mujer*, y sólo más tarde se da cuenta de que la frase esencial (la poesía eres tú), desgajada de todo lo accesorio —descripción de la escena; filosofía de la poesía y del amor— podía convertirse en bellissimo madrigal literario de sólo cuatro versos. Es decir, que la rima no es germen de la carta, sino, por el contrario, una vuelta a lo esencial poético, a esa poesía desnuda que placía a Juan Ramón Jiménez.

### i) *Concordancias de la rima XXXIV*

La rima XXXIV se relaciona con el trabajo en prosa de Bécquer titulado *Un boceto del natural*, publicado en 1863 en *El Contemporáneo*, sin firma, identificado como de Gustavo Adolfo, por Schneider en 1914 y dado a la estampa, finalmente, por Gamallo Fierros en 1948. En cuanto a la rima XXXIV no fue publicada hasta la aparición de las *Obras*, de Bécquer, y la única referencia cronológica que poseemos es que estaba compuesta en 1868, ya que en esa fecha la incluyó el autor en el manuscrito autógrafo conocido por *Libro de los gorriones*.

Fue Schneider el primero que relacionó *Un boceto del natural* con la rima XXXIV. A diferencia de lo que sucede en otros casos, la relación entre ambos textos no estriba en la común utilización de comparaciones, imágenes, metáforas, epítetos o formas de expresión, sino en la coincidencia de los temas, salvando la distancia que ha de existir forzosamente entre una narración novelesca en prosa, en que el tema se convierte o desarrolla en forma argumental, y un poema lírico en el que las referencias al asunto son siempre mucho menos concretas.

*Un boceto al natural* está escrito en primera persona. El autor nos relata la curiosidad que despertó en él, hallándose durante el verano en un puerto de mar, la llegada de Julia, mujer que se le antoja enigmática, prima de unas amigas suyas. Julia, mujer de gran belleza, de ojos inmensos y profundos, es, asimismo, de muy pocas palabras y en estas pocas revela gran vulgaridad. La obsesión que va apoderándose del autor, intrigado por aquella extraña mujer, le incita a pedir consejo a Luisa, prima de Julia, y ésta le aconseja que no se enamore. «Pero lo que yo deseo que me explique —insistió el narrador— es por qué parece que nos desdeña, por qué guarda ese silencio misterioso.» Luisa le responde que, sencillamente, porque la mamá de Julia, que era una mujer muy inteligente, se lo había prohibido y, ante la sorpresa del galán, y cerciorándose de que no podían oírla, dijo bajando la voz: «Porque es tonta.»

Todo lo enigmático y misterioso de aquella bella mujer no era sino precaución y recelo de demostrar su tontería. Así termina el relato, con un final abrupto y sin que conozcamos la reacción del incipiente enamorado.

La rima XXXIV, de mucha más calidad literaria, se compone de cinco estrofas de cuatro versos endecasílabos, a excepción del segundo de cada estrofa, que solamente tiene siete sílabas. Cada una de las tres primeras estrofas está dedicada a cantar las perfecciones de una mujer en la siguiente forma:

Estrofa 1.<sup>a</sup> Armonía de los movimientos.

Estrofa 2.<sup>a</sup> Encanto de los ojos.

Estrofa 3.<sup>a</sup> Belleza de la risa y el llanto.

La estrofa 4.<sup>a</sup> resume, en cierto modo, lo que se dice en las tres anteriores:

*Ella tiene la luz, tiene el perfume,  
el color y la línea,  
la forma, engendradora de deseos,  
la expresión, fuente eterna de poesía.*

La estrofa final nos informa de que aquel dechado de perfecciones, como la Julia del relato en prosa, es tonta, o, más exactamente, estúpida. Pero ahora nos enteramos de algo más, de que al poeta no le importa su estupidez mientras la disimule con el silencio. Final un poco despectivo y amargo:

*¿Qué es estúpida?... ¡Bah!, mientras callando,  
guarde oscuro el enigma,  
siempre valdrá, a mi ver, lo que ella calla  
más que lo que cualquiera otra me diga.*

El mismo tema en forma de narración en prosa y de poema lírico en verso. La realización en verso, seguramente posterior, mucho más perfecta.

#### j) *Concordancias de la rima XLV*

Esta rima ha sido relacionada con varios textos en prosa. Los enumeraremos cronológicamente.

A) «... los cardos silvestres y las ortigas brotaban en medio de los enarenados caminos, y en los trozos de fábrica próximos a desplomarse, como el penacho de una cimera, y las campanillas blancas y azules, balanceándose como en un columpio sobre sus largos y flexibles tallos, pregonaban la victoria de la destrucción y de la ruina.» (*El rayo de luna*, 12-II-62.)

B) «... el jaramago, que con sus grupos de flores amarillentas ondula como el penacho de una cimera sobre los muros.» (*Historia de los templos de España*, 3-IX-62.) (Gamallo Pierros da la fecha anterior que es la de la publicación en *El Contemporáneo* de la descripción de la basílica toledana de Santa Leocadia, a la que pertenecen las líneas anteriores.)

C) «... En su clave hay un escudo, roto ya y carcomido por la acción de los años, en el cual crece la yedra, que agitada con el aire, flota sobre el casco que lo corona como un penacho de plumas.» (*Tres fechas*, 1862.)

D) «Figúrense ustedes un medio punto de piedra carcomida y tostada en cuya clave luce un escudo con un casco que en vez de plumas tiene en la cimera una pomposa mata de jaramagos amarillos nacida entre las hendiduras de los sillares.» (*Cartas desde mi celda*, 1864.)

#### E) Rima XLV:

*En la clave del arco ruinoso,  
cuyas piedras el tiempo enrojeció,  
obra de un cincel rudo, campeaba  
el gótico blasón.*

*Penacho de su yelmo de granito,  
la hiedra que colgaba en derredor  
daba sombra al escudo, en que una mano  
tenía un corazón...*

(Con respecto a la fecha de los anteriores versos sólo sabemos que en 1868 fueron incluidos por Bécquer en el *Libro de los gorriones*, desconociéndose totalmente la fecha de la composición de los mismos.)

Quien primero señaló la similitud de los pasajes C y E fue el crítico cubano Rafael Merchán en el libro anteriormente citado. Gamallo Pierros recoge todos los pasajes, aunque colocándolos en orden diferente (E, C, D, B, A); su intención fue sólo, al parecer, la de reunir los testimonios y no la de ordenarlos cronológicamente. El orden cronológico que hemos intentado nos da cierta luz, pese a la inseguridad de algunos de los datos.

La imagen que suscita en Gustavo Adolfo la contemplación de la vegetación parásita en las ruinas venerables es persistente, acude con reiteración a su memoria y se va perfeccionando cada vez más hasta culminar en su famosa *Rima*. Al principio se trata sólo de los jaramagos flotando sobre viejos muros como el penacho de una cimera, pero, después, comprende que la imagen es más bella y exacta colocando el penacho silvestre sobre un escudo mejor que sobre un muro. En *Tres fechas* sustituye los jaramagos por la yedra, aunque vuelve a aquellos en las *Cartas desde mi celda*, evidentemente escritas con posterioridad. Al componer la Rima torna a la yedra y la hace colgar dando sombra al

escudo. Conserva los elementos anteriores, como la idea de ruinas (Bécquer escribió «arco ruinoso», aunque Campillo corrigió —sin duda para evitar el hiato— «arco mal seguro») y el color rojizo de la piedra dorada por el tiempo; pero, ahora, ha sido eliminado el signo de comparación «como» y la imagen se ha convertido en una verdadera metáfora. «Penacho» es la primera palabra de la estrofa, presentándonos la imagen desde el primer momento con verdadera eficacia poética.

Por otra parte, lo que en los anteriores textos es sólo un detalle descriptivo, ahora se convierte en parte esencial de la composición. El arco ruinoso y en su clave un escudo, cuyo yelmo ostenta un penacho de yedra; y en el escudo, una mano que sujeta un corazón. El poema prosigue:

*A contemplarlo en la desierta plaza  
nos paramos los dos:  
y —Ése, me dijo, es el cabal emblema  
de mi constante amor.*

*¡Ay! Es verdad lo que me dijo entonces:  
verdad que el corazón  
lo llevará en la mano... en cualquier parte...  
pero en el pecho, no.*

Cuatro breves estrofas. Las dos primeras, con la metáfora tan lentamente elaborada del penacho de yedra y la descripción del escudo con el emblema del corazón en la mano, preparan el breve relato de la tercera estrofa y el amargo sarcasmo de la estrofa final. La lectura atenta de los anteriores textos ordenados cronológicamente creemos que no permite dudar de que la rima XLV, en su parte descriptiva, representa el final de un largo camino que antes ha ido realizando el poeta al través de sus obras en prosa.

#### k) *Concordancias de la rima LXXIV*

King ha señalado la coincidencia temática entre la famosa leyenda *Tres fechas* y la rima LXXIV, publicando los textos a doble columna.

En la redacción en prosa se señalan en cursiva las palabras e imágenes coincidentes con las del texto versificado.

Se trata de la ceremonia de la profesión de una monja. El poeta, después de describir la fábrica renacentista de una iglesia, se aproxima a las dobles rejas que protegen la clausura y ve, confusamente, a

las monjas con sus hábitos blancos. El poeta estaba sobrecogido; le parecía contemplar algo sobrenatural. La nueva monja traspasa la puerta claustral que se cierra para siempre.

Veamos algunos fragmentos de la redacción en prosa:

«El altar mayor estaba colocado en el fondo, bajo una cúpula de estilo del Renacimiento, cuajada de angelones con molduras y florones dorados... Yo también me encaminé hacia aquel sitio con objeto de asomarme a las dobles rejas que lo separaban del templo... Como unos fantasmas blancos y negros que se movían entre las tinieblas... se adivinaban, veladas por la oscuridad, las confusas formas de las religiosas... Hasta aquel momento no pude distinguir entre las otras formas confusas cuál era la de la virgen que iba a consagrarse al Señor..., parece una mujer que se mueve y anda y deja volar su traje al andar, ya un velo blanco... ya un fantasma que se eleva en el aire... Una alucinación de ese género experimenté yo al mirar adelantarse hacia la reja, como desasiéndose del fondo tenebroso del coro, aquella figura blanca y ligerísima... El resplandor de todas las luces la iluminó de pronto y pude verla el rostro... Yo estaba conmovido; no, conmovido no, aterrado. Creía presenciar una cosa sobrenatural... Dí dos pasos adelante, quise llamarla, quise gritar, no sé, me acometió un vértigo..., pero en aquel instante la puerta claustral se cerró... para siempre... El esposo místico aguardaba a su esposa. ¿Dónde? Más allá de la muerte...» (*Tres fechas*, 1862.)

El poema está dividido en cinco estrofas. En la primera, Bécquer convierte a los angelones que en el relato en prosa figuran en la cúpula, en guardianes simbólicos de la clausura y para eso los sitúa en la puerta; la descripción que hace Bécquer conviene más que a figuras de ángeles a las de arcángeles, tal como los han representado los escultores barrocos, con espadas desnudas y vestiduras flotantes con paños muy movidos, como agitados por el viento.

Estrofa 1. *Las ropas desceñidas,  
desnudas las espadas,  
en el dintel de oro de la puerta  
dos ángeles velaban.*

En la segunda estrofa el poeta se ve detenido por las férreas rejas que defienden la clausura:

Estrofa 2. *Me aproximé a los hierros  
que defienden la entrada,  
y de las dobles rejas en el fondo  
la vi confusa y blanca.*

La tercera estrofa refleja el clima de ensueño y de misterio característico de la poesía becqueriana:

Estrofa 3. *La ví como la imagen  
que en un ensueño pasa,  
como un rayo de luz tenue y difuso  
que entre tinieblas nada.*

La estrofa cuarta expresa la atracción que experimenta el poeta:

Estrofa 4. *Me sentí de un ardiente  
deseo llena el alma:  
¡Como atrae un abismo, aquel misterio  
hacia sí me arrastraba!*

En la quinta y última estrofa la perfecta y sabia arquitectura del poema nos trae de nuevo a los ángeles (o arcángeles) que custodian la puerta tras la cual moran las esposas del Señor.

Estrofa 5. *¡Más ay! que de los ángeles  
parecían decirme las miradas:  
—El umbral de esa puerta  
¡sólo Dios lo traspasa!*

A nuestro juicio, el cotejo de estos dos pasajes es enormemente revelador de la manera de componer de Gustavo Adolfo. La escena presenciada, vivida, de la profesión religiosa de una monja de clausura debió impresionarle vivamente, sin que para ello sea necesario atribuirle ningún interés de tipo personal, ni achacarle una pasión amorosa inédita. Bastaba con el ambiente del templo, la belleza arquitectónica y escultórica a que su espíritu de artista era tan sensible; las luces, la música, las preces y, por encima de todo, el misterio de la clausura y el sentido de determinación definitiva, irremediable del acto. Todo ello, en la sensibilidad de Bécquer, debió producir honda impresión y su talento de escritor la plasmó primeramente en un relato poemático, en prosa, de carácter levemente novelesco para, más tarde, recrearlo en una de sus más bellas rimas. Obsérvese que el poema en verso está sabiamente compuesto con cinco estrofas en que la materia ha sido distribuida con sabia arquitectura. El poeta ha procedido por eliminación. Ha suprimido todo lo accesorio para dejar solamente las líneas esenciales. No se dice siquiera de qué ceremonia se trata, ni la clase de interés que el poeta siente por la figura vestida de blanco que desaparece entre las sombras definitivamente. La emoción, la atracción del misterio, lo es todo. Y ello, expresado en cinco estrofas muy sencillas de cuatro versos, tres de siete sílabas y uno, el tercero, de once (el mismo esquema de la seguidilla gitana que había usado el íntimo amigo de Bécquer, Augusto

Ferrán, aunque con versos de siete y no de seis sílabas); pero Gustavo Adolfo, para cerrar la composición y dar métricamente la impresión de que el poema termina, altera la estructura de la última estrofa, en la cual el verso endecasílabo, en vez de ser el tercero, es el segundo. Esta modificación del sistema hay que suponerla intencionada, ya que no presentaba dificultad alguna someter la última estrofa al esquema general; pero, de esta forma, la brevedad imperativa de los dos últimos versos —dos heptasílabos— cierra magistralmente la composición.

### *Breve nota final*

Aunque, como puede deducirse de la lectura de las páginas anteriores, es difícil llegar a conclusiones terminantes, podemos, sin embargo, aventurar nuestro juicio.

En lo que se refiere a la relación entre los textos en prosa de Bécquer y algunas de las *Rimas*, Gamallo Fierros se inclina a pensar que la mayor parte de las coincidencias metafóricas «hubieran venido al mundo de las Letras envueltas en los finísimos cendales de una sedosa versificación aladamente lírica». La única razón que da es que «el fenómeno de la creación en verso suele verificarse con una imprevisión genial y febril», es decir, que sigue pensando en Bécquer como en un poeta espontáneo y sin artificio. El mismo Gamallo no puede menos de reconocer que en los casos de las rimas XIII y XXI la redacción en prosa ha precedido a la versificada (517-8). Por su parte, King no acepta la opinión de Gamallo Fierros y, teniendo en cuenta su gran interés por cuanto se refiere a las aficiones pictóricas de Bécquer, escribe: «In Bécquer, painting turns to prose, and prose, purified of painting, turns to poetry» (90), añadiendo en nota de la misma página, que en las rimas «the process is one of elosing, contraction, condensation».

Nuestra opinión, ocioso es decirlo, se acerca más a la de King que a la de Gamallo Fierros. Por lo que se refiere a las relaciones entre verso y prosa de Bécquer, estimamos que, en la mayor parte de los casos, la redacción en prosa precedió a la redacción en verso. Pero no todos los casos son de igual importancia. Hay coincidencias que no son otra cosa que la aparición en ambos textos de formas habituales de expresión; otras veces existe una deliberada reiteración metafórica y, finalmente, en los casos más importantes, la redacción en verso es una verdadera reelaboración perfeccionada que conduce a una versión poética de mayor concentración.



Hemos entrevisto un poco la técnica de composición del gran poeta y, si hay que abandonar la idea romántica de considerar a Gustavo Adolfo Bécquer como a poeta espontáneo, como una fuerza de la naturaleza, nuestra admiración hacia él es aún mayor si tenemos en cuenta el esfuerzo y dolor que es necesario para esta labor de eliminación y condensación en la creación poética y, sobre todo, la manera genial como sabe ocultar el esfuerzo y dejar en el lector la impresión, que viene durando un siglo, de que sus rimas son gritos espontáneos que brotan directamente del alma herida del poeta.

JUAN ANTONIO TAMAYO